

Tópica de espectadores en “El teatro nacional (su carácter y sus obras)” (1905), de Enrique E. Rivarola

DUBATTI, Jorge /Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - jadubatti@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Expectación teatral – Historia – Teatro argentino – Teatro europeo*

» **Resumen**

En el marco del Proyecto Filo:CyT FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores en el teatro de Buenos Aires (1901-1914)”, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, venimos componiendo una tópica de espectadores a partir de las referencias a espectadores teatrales (reales, explícitos y voluntarios, según nuestra clasificación teórica) en textos no-teatrales del período estudiado o que exceden dicho período pero refieren a él. En este caso nos detenemos en las observaciones sobre expectación en la conferencia “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, de Enrique E. Rivarola, publicada en *Revista de la Universidad de Buenos Aires* en 1905. Se trata de un documento poco analizado por la Teatología y la Historiografía especializada y que aporta afirmaciones relevantes sobre la expectación teatral en la llamada “Época de Oro” del teatro argentino. Por el punto de vista asumido por Rivarola, su conferencia puede ser leída a la par como literatura de espectador y como preceptiva que orienta a los artistas en sus decisiones y responsabilidad.¹

» **Presentación**

El objetivo de esta ponencia –enmarcada en el Proyecto Filo:Cyt FC22-089 “Historia Comparada de las/los espectadores en el teatro de Buenos Aires (1901-1914)”, que dirigimos en el Instituto de Artes del Espectáculo– es sistematizar las observaciones sobre expectación teatral que aparecen en la conferencia “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, de Enrique E. Rivarola, publicada en 1905 en la *Revista de la*

¹ Si bien para esta ponencia nos circunscribiremos a la problemática de la expectación teatral, proliferan en la conferencia observaciones sobre cómo debería escribirse el teatro contemporáneo. A manera de ejemplo preceptista, Rivarola cuestiona el teatro en verso y propone: “El lenguaje del teatro moderno tiene que ser el de la prosa, y nada hay tan hermoso como el oír a los personajes expresarse con sencillez, como en la vida, sin exageraciones altisonantes, sin ruidos de cascada” (p. 364).

Universidad de Buenos Aires. Para ello seguimos una teoría y una metodología de base fenomenológica específicamente elaboradas, que llamamos “tópica de espectadores” (Dubatti, 2024a): se trata de componer un repertorio temático (y morfológico) de “lugares” o núcleos temáticos sobre la cuestión estudiada. El objetivo es construir herramientas que permitan escribir una historia de las/los espectadores teatrales, campo vacante en la historiografía teatral argentina. Los fundamentos teóricos y epistemológicos se encuentran en la Filosofía del Teatro, la Fenomenología y los Estudios Comparados de Expectación Teatral.²

› **Espectadores en “El teatro nacional” de E. E. Rivarola**

Son escasas en la Teatología y en la Historiografía argentinas especializadas las referencias a la conferencia “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, de Enrique Esteban Rivarola. A Jacobo A. de Diego lo sorprende que Vicente Rossi no haga referencia al texto de Rivarola en su *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia* (1969: p. 13). La omisión se verifica también en trabajos posteriores de otras/os historiadores.

E. E. Rivarola (1862-1931) fue profesor en el Colegio Nacional de Buenos Aires y catedrático de Derecho Romano en la Universidad Nacional de La Plata. Fue poeta y narrador (*Descubrimiento de América, Primaverales, Nuevas hojas, Los héroes, La severa, Cuento de otoño, Mandinga, Ritmos, Andar al vuelo*, entre otros textos). Nicolás Avellaneda le dedica un elogioso ensayo analítico, donde lo vincula a la tradición del romanticismo: “Poesías de Rivarola” (*Escritos*, 1988, pp. 285-296). Leopoldo Kanner aporta una monografía: *Enrique Esteban Rivarola: el poeta que Rosario olvidó* (1997), publicada por la Universidad de Texas (disponible en la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia).

La conferencia de Rivarola es un documento insoslayable en los procesos de consolidación del teatro de Buenos Aires. Fechada en abril de 1905 y recogida ese mismo año en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, evidencia tanto por su autor como por el medio de edición el interés de la intelectualidad y la dirigencia política argentina por el teatro y, en particular, por su relación con la construcción del estado nacional. ¿Qué debemos entender por teatro nacional?; ¿qué teatro nacional necesita la Argentina?; ¿qué y cómo escribir para un teatro nacional futuro?, son las tres preguntas centrales que Rivarola se propone contestar en su conferencia. El primer párrafo sugiere que lo que ha estimulado la composición de su texto es tomar posición frente a las intensas discusiones coetáneas sobre el tema de un “nosotros”³ que no es mero plural mayestático sino parece deliberadamente involucrar a muchos interlocutores más allá de los presentes en el convivio de la charla:

² Por razones de espacio disponible en esta ponencia, no desarrollaremos aquí los aspectos teóricos y metodológicos y remitimos al respecto a nuestros trabajos anteriores (Dubatti 2020, 2023a, 2023b, 2024b, 2024c).

³ Todas las citas se hacen por la única edición de 1905. Modificamos, solo cuando es indispensable, la ortografía y la puntuación, al servicio de un criterio de actualización.

“¿Existe, para nosotros, un *teatro nacional*? ¿dónde está? ¿qué es? Las opiniones circulantes son, a este respecto, muy diversas. Se oye hablar con satisfacción, casi con énfasis, del *teatro nacional* naciente. Se oyen palabras de desdén o de burla, de críticos que niegan la existencia de tal *teatro nacional*. Los unos aplauden, como presuntas obras de nuestro teatro, los *dramas criollos* [...]; los otros encuentran el naciente teatro en las comedias de costumbres [...]; otros, por último, colocándose entre aquellos extremos, proscriben al gaucho de la escena, y hallan lo nacional del teatro en la corrupción familiar del lenguaje, con la representación de escenas de mayor o menor colorido social”. (p. 341, los subrayados son del autor)

Otra justificación de la necesidad de la conferencia la ofrece Rivarola ya avanzado el texto: “Si vale la pena ocuparse actualmente del teatro nacional es porque se le siente despertar” (p. 362). Destaca que hay cantidad de estrenos y escritura (“lo mucho que en el día se produce para el teatro”, al punto que “no es posible abarcar todo lo que se ha producido en estos últimos tiempos”, p. 362), así como exponentes de notable calidad (“obras que logran alcanzar el favor del público y el aplauso de la crítica”, p. 362), es decir continuidad de cartelera y acontecimientos valiosos por su dimensión artística y su convocatoria. Puede decir, por ejemplo: “No hay, casi, quien no haya visto *¡Al campo!*, *La piedra de escándalo* y *Gaviota*, que son las obras sobresalientes en el grupo del Apolo” (p. 372). A diferencia de lo que sucedía en el pasado, “los escritores de hoy cuentan con algo de que antes carecieron: público y actores” (p. 362).

Rivarola organiza su texto en cinco partes (señalizadas con números romanos); a su vez cada parte es subdividida internamente por ítems con números arábigos (*more geometrico*). En todas ellas no se concentra en una dimensión integral del teatro (actuación, producción, escenificación, etc.), sino en la dramaturgia, entendida como literatura dramática pre-escénica (de escritorio o gabinete, *a priori* de la escena). No considera formas de teatro liminal (Dubatti, 2016). Sus análisis de las piezas teatrales que ha leído o visto en escena (parece tener, en materia teatral, más horas de lector que de espectador) despiertan menos interés que su forma de concebir la misión del teatro en relación al arte universal y al desarrollo del país.

Resumamos, para empezar, el aporte que estructura cada sección. En la primera (pp. 341-347) Rivarola se pregunta por el concepto de “teatro nacional” y lo diferencia de la “elección del asunto”. Adelanta, de alguna manera, la posición de Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición”, de 1953 (recogido en *Discusión, Obras completas I*, 2007, pp. 316-324). Para Rivarola

“Lo que caracteriza la nacionalidad del teatro no es el asunto [...] Si así no se entendiera, resultaría que un mismo autor dramático sería nacional o dejaría de serlo según extrajese su argumento de nuestras costumbres locales o pusiese en juego pasiones de índole universal o sucesos ocurridos en tierra extranjera. *Dido y Argia*, las dos tragedias de D. Juan Cruz Varela, dejarían de pertenecer al *teatro nacional* y de ser las piedras fundamentales del arte dramático en nuestras letras; y, en cambio, señalaríamos la aparición de ese *teatro nacional* en las carpas de los circos acrobáticos, con la representación de *Juan Moreira* y sus similares”. (p. 342, los subrayados son del autor)

Afirma que, en tanto “obra de arte”, hay que pedirle al teatro “belleza”. No importa el asunto, sí la producción de belleza. Plantea diversos posicionamientos respecto de lo bello y finalmente define el “fin del teatro” según su visión:

“[...] la representación dramática nos hace contemplar una vida que no es la nuestra, vivir en un ambiente que no es el nuestro, y que por su movimiento, por la intensidad de las pasiones puestas en juego, atrae nuestra atención, despierta en nosotros el interés, y provoca emociones más o menos hondas. Ese placer de la emoción es el sentimiento de la belleza. Toda obra que nos haga sentir y admirar la acción que desenvuelve a nuestros ojos, y los caracteres que nos descubre y revela, es para nosotros una obra bella”. (p. 346)

Teatro nacional sería el escrito (publicado y/o estrenado) en la Argentina que despierta “sentimiento” o “emoción de belleza”. Este punto de partida ubica el texto de Rivarola en la perspectiva del espectador voluntario⁴ y a su conferencia como literatura de espectador:⁵ expresa qué busca el mismo Rivarola-espectador en el teatro, qué lo conmueve y admira, qué le parece valioso del aporte del teatro a la nación. Lo hace desde una concepción que De Diego califica de “esteticista” (1960, p. 13) pero que, como veremos, exalta finalmente un equilibrio entre la autonomía artística y la ancilaridad social y pedagógica al servicio de la nación. La belleza no se riñe con otras instrumentalidades, puede ser vehículo de ellas. “La utilidad acompaña a la belleza”, escribe Rivarola (p. 348). Se trata de un esteticismo heterodoxo: reivindica lo “universal” y lo “eterno” (p. 343) en los espectadores de todos los tiempos (sin duda tiene una deuda con la concepción del arte como enunciación metafísica del universo, de acuerdo con el simbolismo, Dubatti, 2009), pero al mismo tiempo valora una función útil del arte en lo social y estatal. En la segunda parte (pp. 347-353) se detiene en tres poéticas principales: drama histórico, comedia de costumbres y drama criollo, y recapitula nuevamente como espectador voluntario:

“Lo útil y lo bueno pueden colocarse junto a lo bello, sin empañar el brillo de la obra literaria: antes por el contrario, mayor será su mérito, pues podrá mirársele bajo diferentes aspectos y será en todos ellos interesante. Así, la obra dramática que, además de producir la emoción de lo bello en el espectador, pusiera de relieve el valor, la abnegación, la nobleza de carácter de

⁴ Brevemente, distinguimos siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores (2023a): espectador *real* (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto), *histórico* (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio), *implícito* (espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos), *explícito* (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral), *representado* (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2024c).

⁵ Con el concepto de literatura de espectador “queremos destacar a las/los espectadores en tanto productores de literaturas, especialmente desde su empoderamiento digital a través de las redes. Las/los espectadores escriben textos en blogs, espacios de opinión (como el de Alternativa Teatral), Facebook, Twitter, etc., y contribuyen además con grabaciones audiovisuales en YouTube [...]. Pero además construyen una red de oralidad, el “boca-en-boca”, fascinante polifonía metateatral que posee enorme energía en la configuración de públicos. Las/los espectadores anteriores al mundo digital también contribuían con textos de su autoría, por ejemplo a través de ‘cartas de lectores’ enviadas a publicaciones específicas del teatro popular e independiente o a los diarios. Estas literaturas de espectadores deben ser estudiadas en sí mismas como construcciones discursivas y como documentos que permiten conocer mejor a las/los sujetos que las producen y las consumen. ¿Quién son los lectores de estas literaturas y qué efecto teatral produce en ellas/ellos?” (Dubatti, 2024c, pp. 90-91).

nuestros próceres, o corrigiese los vicios de nuestras costumbres, o nos ofreciese simplemente el dulce sabor de la patria, sería de una ventaja apreciable". (p. 353)

Refiriéndose al mencionado equilibrio entre autonomía y ancilaridad, Rivarola escribe:

"El peligro está en dar mayor importancia a lo bueno y lo útil que a lo bello, y convertir la obra dramática en sana pero pesada disertación; en limitar el campo del espectador a cosas vulgares y triviales, de un mérito muy secundario y muy dudoso, y hacer, a título de teatro nacional, el peor de los teatros que se conoce: el teatro aburrido". (p. 353)

En la tercera parte (pp. 353-362), Rivarola indaga en los "orígenes del teatro nacional", el Virrey Vértiz y la instauración del Teatro de la Ranchería, Manuel José de Labardén (*Siripo*) y Juan Cruz Varela (*Dido y Argia*). En la cuarta (pp. 362-372) se adentra en el "teatro actual" y analiza producciones de los dramaturgos David Peña, Roberto J. Payró y Alfredo Méndez Caldeira. Finalmente, en la última sección (pp. 372-375) se refiere a la obra de Nicolás Granada, Martín Coronado, Gregorio de Laferrère y Martiniano Leguizamón. Es llamativa la omisión de otros nombres relevantes (especialmente Florencio Sánchez), y la desatención del sainete y otras formas de género chico, ampliamente desarrolladas desde 1890 en la escena de Buenos Aires. Se advierte en estas omisiones una relación con la actitud depreciacionista hacia ciertos sectores del teatro porteño (Dubatti, 2024d).

Cierra su alocución con la antinomia teatro de arte / teatro comercial (tópico que se convertirá en una constante de reflexión sobre el teatro nacional en el siglo XX y hasta hoy: si el teatro es de arte no es comercial, y viceversa):

"[...] no todo lo que se escribe en estos últimos tiempos para el teatro nacional lleva el propósito artístico. En muchos casos se trata simplemente de hacer dinero, y en esa empresa el autor no busca ni el aplauso ni la censura de la crítica, que le es indiferente, sino el favor del público. La cocina no prepara sino el plato que pueda satisfacer al consumidor. El arte, para ellos, no debe ir más allá, ni mirar siquiera más lejos. La crítica está en la boletería: las entradas son los sufragios en que se manifiesta". (p. 375).

"[...] el autor que somete su obra a ese criterio, se deprime ante sí mismo, y nada produce de realmente bueno. Pasa a ser un mezquino servidor de las pasiones del público, a quien trata de hacer reír o gozar, para no desmerecer en su concepto ni perder en sus favores. El arte verdadero es independiente y se sobrepone a todo interés; está por arriba de todas las miserias; busca la perfección conforme al ideal del autor, que debe tenerlo, si aspira a ser algo más que un mercader vulgar, indigno del templo cuyos umbrales pisa". (p. 375)

Rivarola clausura su conferencia con una disyunción ante la que el dramaturgo debe posicionarse: conceder a las "pasiones del público" o a una aristocracia del espíritu, una religión del "templo" al que el artista debe veneración. El autor debe ser "independiente" de los reclamos del público, y así debe guiar a los espectadores en su formación desde una aristocracia del arte.

A partir de los temas centrales de cada sección, Rivarola va sembrando a lo largo de su conferencia una serie de valiosas observaciones sobre las dinámicas del espectador teatral. En ellas nos concentraremos en esta ponencia.

Hay un “gusto público” (p. 351) y los teatristas están atentos a su “reacción” (p. 351). Pero el espectador no debe reclamar al autor por sus propios “gustos” (p. 343), ni los dramaturgos deben considerar “limitada su misión a satisfacer el gusto público” (p. 344).

El espectador debe ir al teatro a experimentar “el efecto de la belleza, que es el de producir un placer que llegue a la emoción” (p. 346). “Lo bello es una forma de placer, y su elemento, la emoción” (p. 346). Para Rivarola

[...] toda obra dramática, por excelentes que sean sus condiciones de estilo, su factura; por fiel que sea en ella la observancia de los preceptos retóricos, carece de todo valor si el público no la siente, si no experimenta el placer de la emoción, el goce estético”. (p. 347)

Según Rivarola, cuando se refiere a *Siripo*, “el fin primordial de toda obra de teatro [es] el de producir esa simpatía hacia los personajes y esa admiración de sus hechos, que constituyen el resorte de la emoción estética” (p. 355). Cuando más adelante comenta la dramaturgia de Méndez Caldeira, insiste en la necesidad de que los personajes, las situaciones y los ambientes dramáticos despierten “interés” y “simpatía”, o guarden “armonías con el sentir del público”, un público ideal, las “personas cultas” (p. 368), conjunto al que sin duda Rivarola siente pertenecer. A “las personas cultas” Rivarola opone el caudaloso “público grueso” (p. 373), el que aplaude aquellas producciones que a los “cultos” les plantean reparos. Rivarola sugiere la necesidad de ir formando al público:

“Por un oído fino que perciba la factura primorosa del verso, por un espíritu delicado que recoja las ideas poéticas que, como pájaros encerrados, parecen aletear dentro de una finísima red de octosílabos, hay cien oídos toscos, cien espíritus vulgares que reclaman la desnudez de la acción y que dejan pasar con indiferencia absoluta las artísticas flores con que el autor engalana el asunto de su obra”. (p. 374)

En tanto literatura de espectador, escritura de espectador voluntario, esta conferencia suele ubicar al mismo Rivarola como fuente de (auto)observación para el diseño de un espectador modelo “culto”.

De acuerdo con un protocolo fijado por Aristóteles en su *Poética*, cap. IX (el arte se diferencia de la vida), el espectador busca en el arte “una emoción, diferente en calidad e intensidad, de la que en el juego real de sus luchas pudiera producir la vida misma” (p. 350).

Vinculado a la concepción esteticista y simbolista, a las nociones de autonomía y soberanía del teatro (Dubatti, 2009), Rivarola sostiene una especificidad del arte en la sociedad de sus contemporáneos: “La civilización actual, con todos sus progresos, ha llegado a hacer del arte una necesidad, sin cuya satisfacción el hombre culto no puede pasarse” (p. 348). Pero al mismo tiempo reconoce una utilidad, por ejemplo, del drama histórico, porque “toda obra, útil a la par que bella, contribuye con mayor eficacia al desenvolvimiento social” (p. 349). En ese equilibrio entre autonomía y ancilaridad, entre emoción estética y pedagogía, la obra de arte bella y útil “ofrece para nosotros una ventaja de orden ajeno al arte: la de mantener vivo o reanimar el sentimiento patrio, ofreciendo al ciudadano ejemplos dignos de alabanza o de

imitación, útiles enseñanzas para las generaciones del presente, debilitadas en el cosmopolitismo de nuestras ciudades capitales” (p. 349).

El arte, con su emoción estética, posee “un poder educador muy superior a las disertaciones escritas u orales que se propusieran demostrar los peligros del vicio, los estragos de las pasiones, la santidad del amor, etc.” (pp. 350-351). “El teatro debe ser sano, como la fruta que se lleva a la boca; y esto no es en realidad cuestión de arte: es cuestión de higiene social, cuestión de aseo” (p. 351). Así el teatro estéticamente potente educa al espectador en un modelo cívico.

Rivarola argumenta que, si en la vida cada individuo observa el mundo desde su propio ángulo de afecciones, el arte consigue “reconcentrar todas las miradas en un objeto, la atención de todos los espíritus en un hecho, de condensar en una sola el alma de la multitud” (p. 350). El teatro contribuye a darle unidad al “alma” de un pueblo, de una nación.

Rivarola reconoce “públicos” diversos en Buenos Aires: están “la sociedad elegante”, “el gran mundo porteño”, que “se extasía oyendo *Tanhauser* o *Manon*” (p. 351), y otros sectores.

“Una misma sociedad, en épocas distintas, y capas diversas de la sociedad en la misma época, presentarán sin duda gustos diferentes; pero el arte, tendiendo siempre a llevar al hombre hacia un ideal, hacia algo mejor que el espíritu entrevé más allá del ambiente que lo rodea, no puede satisfacer todos los gustos, ni menos abandonarse a la corriente que arrastra todas las pequeñas miserias humanas.” (p. 352)

De esta manera Rivarola pone el acento en la responsabilidad del artista en la formación de la sociedad: no debe atender a la satisfacción de “todos los gustos”, ni a “las pequeñas miserias humanas”, sino conducir “hacia un ideal”. Destaca así la función del arte como escuela y del artista como maestro-guía de los espectadores-alumnos.

Cuando se refiere al eje de la historia, Rivarola advierte cambios en las demandas del espectador y en la poéticas, y el artista debe atender a esas transformaciones. Si *Siripo* interesó a fines del XVIII y principios del XIX,

“pudo constituir la admiración de los comienzos del siglo XIX en el público de la antigua Buenos Aires; todo eso que para su tiempo y su ambiente es obra magna, ante la cual el observador de nuestros días se descubre con respeto, sería desastroso en la escena de nuestro teatro actual (no del nacional, sino del universal), invadida por la ola viviente de las cosas humanas, que desaloja el convencionalismo de otras épocas para reemplazarlo por la vida misma. Los personajes del teatro no pueden ser como autómatas que vayan de un lado a otro, recitando versos sonoros: necesitan vivir con vida intensa, provocar ensueños, sonrisas, lágrimas, moviendo el corazón, levantando el espíritu, haciendo amar o admirar”. (p. 357)

Rivarola propone apreciar con justicia la relativa relevancia de los primeros dramaturgos del pasado argentino en el presente de 1905: “[...] conviene que seamos sinceros, y que no extraviemos el juicio público, y especialmente el de la juventud, exagerando méritos de que a veces se carece por completo, y ensalzando bellezas que no existen para el refinado gusto de nuestro tiempo” (p. 357). Para ello, “*Siripo* [...] no debe

salir del ambiente en que dos generaciones la aplaudieron, en los albores de nuestra vida libre” (p. 358). De esta manera Rivarola identifica transformaciones en las demandas del espectador, así como la posibilidad de pensar la oposición teatro viejo / nuevo de acuerdo a esas demandas.

Cuando analiza críticamente la producción de Varela, Rivarola propone un concepto de “verdad” del arte que considera fundamental para captar la disponibilidad del espectador:

“Quien va al teatro no lo hace para oír endecasílabos, ni espera conocer los sucesos trágicos o cómicos por la narración que de ellos hagan en sus diálogos los personajes. La vida debe moverse sobre las tablas para que la acción resulte emocionante, y pueda el espectador seguirla con el interés de lo verdadero”. (p. 359)

Rivarola no se refiere sólo a “movimiento escénico” (como destaca luego en *Argia*, p. 360) para atrapar la atención del espectador, sino a la “verdad” del teatro como su excepcionalidad de acontecimiento: esa verdad es lo máximo que puede brindar el arte en su singularidad. Pero es consciente de que construir esa verdad solo es posible a través de la morfología de la obra, de su “estilo” (p. 360). Rivarola pone el acento en la dimensión constructiva, poética del teatro.

Rivarola se detiene en la crítica como herramienta para la orientación y formación del público. Asegura que algunas obras valiosas de la dramaturgia nacional no han sido advertidas “por ausencia de crítica justiciera, que concurriese a ilustrar el juicio público” (p. 373). Rivarola atribuye una función indispensable a la organización y desarrollo de un campo teatral y cuestiona los desvíos de sus prácticas:

“La crítica, entre nosotros, debido a un concepto equivocado de su misión, se ha ceñido a husmear defectos y a desalentar a los autores, en lugar de poner en relieve las bellezas y estimular a quienes, con desinterés absoluto y olvido de sí mismos, ponen su talento al servicio de altos ideales”. (pp. 373-374)

Para Rivarola “esa malevolente indiferencia de la crítica” (p. 374) no contribuye al crecimiento del teatro nacional.

› **Conclusiones**

Hemos destacado los principales tópicos sobre expectación teatral que aparecen en la conferencia “El teatro nacional (su carácter y sus obras)”, a la que resignificamos como literatura de espectador y como preceptiva. Retomamos la metodología propuesta (Dubatti, 2024a) y podemos exponer las siguientes observaciones a manera de conclusión:

1. Si bien el mayor volumen de la conferencia de Rivarola está dedicado al comentario de obras dramáticas y espectáculos, encontramos numerosas referencias a las/los espectadores del teatro de Buenos Aires.
2. En una visión de conjunto, el tema de la expectación tiene un tratamiento central: lo nacional del teatro se define no por el asunto de su dramaturgia, sino por la emoción de belleza que despierta en el espectador.

3. Propone un posicionamiento general sobre el tema que estudiamos: sobresale su interés por caracterizar a un espectador que posee la capacidad de “goce estético” (p. 347), a la par que es sensible a diversas instrumentalidades extra-artísticas (teatro útil) al servicio de la nación y la sociedad argentina. Diseña un modelo ideal de espectador (“personas cultas”, p. 368) en oposición al “público grueso” (p. 373) y sugiere que el crecimiento del teatro nacional está ligado de manera directamente proporcional al desarrollo de la educación del espectador: “oído fino” y “espíritu delicado” versus “oído tosco” y “espíritu vulgar” (p. 374).

4. De acuerdo con nuestra clasificación (espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto y voluntario, en Dubatti, 2023a), se impone la dimensión de espectador voluntario, ya que toda la conferencia puede ser pensada como literatura de espectador teatral (también de lector teatral). Rivarola se siente legitimado como intelectual y escritor avalado para explicitar su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconsciente y de auto-observación en tanto espectador. Realiza además valiosas observaciones sobre el espectador histórico de Buenos Aires hacia 1905, donde reconoce la existencia de públicos en plural (p. 351-352). Al analizar las obras dramáticas, no se detiene especialmente en su diseño de espectador implícito.

5. Sin afán de inventariarlos en esta oportunidad, destaquemos la sub-clasificación interna de núcleos temáticos sobre expectación: el “sentimiento” o “emoción de belleza” que debe sentir el espectador ideal (p. 346); su relación con la “verdad” del arte (p. 359); su equilibrio entre la autonomía artística y la ancilaridad social y pedagógica al servicio de la nación, resultado de un esteticismo heterodoxo; la oposición entre teatro de arte y teatro comercial; la necesaria independencia del autor respecto de las demandas del público; el modelo ideal de un espectador “culto” (p. 368) y la necesidad de formar el “espíritu delicado” (p. 374) de las/los espectadores, a la vez que el patriotismo y el civismo, a través del “poder educador” (p. 350) del arte; la unificación del “alma de la multitud” (p. 350); la existencia de “públicos” diversos en Buenos Aires (p. 351); el modelo de teatro-escuela y la función del artista como maestro-guía de los espectadores-alumnos; la oposición teatro viejo / nuevo de acuerdo a las demandas de los espectadores; la crítica como herramienta para la orientación y formación del público.

6. En cuanto al léxico de expectación teatral, utiliza frecuentemente el término “público” (sustantivo y adjetivo), y también en menor medida “espectador”. Se refiere también más ocasionalmente a los espectadores con las palabras “multitud”, “hombre”, “persona”, “generaciones”. No hace referencia en particular a las mujeres espectadoras.

7. Puestos a destacar los núcleos temáticos que cuentan con mayor desarrollo expositivo, sin duda es el relativo al “sentimiento” o “emoción de la belleza” en el espectador nacional.

A partir de este análisis y rastreo queda disponible la tónica de espectadores de Rivarola para cruzarla con los datos que se desprenden de textos de otros autores.

Bibliografía

- Avellaneda, N. (1988). "Poesías de Rivarola", en su *Escritos*, prólogo de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 285-296.
- Borges, J. L. (2007). [1953]. "El escritor argentino y la tradición", en su *Discusión. Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, pp. 316-324.
- De Diego, J. A. (1969). "Estudio preliminar", en V. Rossi, *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires, Hachette, pp. 7-27.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2020). "Hacia una Historia Comparada del espectador teatral", en M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 8-23.
- Dubatti, J. (2023a). "Siete formas de pensar las/los espectadoras/es", en *Anuario 2022 del Centro Cultural de la Cooperación*, s. p.
- Dubatti, J. (2023b). "Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá", en [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, 35, pp. 62-69.
- Dubatti, J. (2024a). "Tópica de espectadores: un método", en *Boletín de Arte*, Universidad Nacional de La Plata (en prensa).
- Dubatti, J. (2024b). "Estudios Comparados de Expectación Teatral: fenomenología de espectadores", en A. Herrera y P. Sosa (comps.), *Rito, fiesta y carnaval. Las múltiples máscaras del teatro*, Universidad Nacional de Catamarca (en prensa).
- Dubatti, J. (2024c). "El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador", en *Estéticas corpo-políticas. Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina, Jujuy 2022*, coords. M. A. Nallim, G. C. Quispe, C. J. Dávila y V. R. A. Sebastián, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, pp. 84-94.
- Dubatti, J. (2024d). "José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional", en *Prácticas Teatrales en los Territorios Argentinos y Latinoamericanos. Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Mariela E. Rígano comp., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, pp. 46-55. Libro digital, iBook.
- Kanner, L. (1997). *Enrique Esteban Rivarola: el poeta que Rosario olvidó*. University of Texas.
- Podestá, J. J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura.
- Rivarola, E. E. (1905). "El teatro nacional (su carácter y sus obras)", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Año II, Tomo III, pp. 341-375. <https://dloc.com/AA00013094/00003/images/344>
<https://dloc.com/AA00013094/00003/flipbook/341>